Sobre Richard Graham

Richard Graham é um etnomusicólogo de Asheville, músico de jazz aposentado que estudou etnomusicologia e antropologia. em suas próprias palavras:

"*Cresci em Nova York e comecei a tocar música afro-cubana ainda adolescente. No início dos anos 1970 me apaixonei pelo jazz brasileiro, conheci Airto e tive algumas aulas com ele. Mas quando Nana Vasconcelos se mudou para cá em 1976, ele se tornou meu mentor.*"

Sobre a origem do berimbau, é muito simples a compreensão de que conhecedores da tecnologia do arco e flecha não tardaram a usar musicalmente os arcos:

"Começou como um arco e flecha e acabou se transformando em um instrumento. Existem muitas teorias sobre como isso aconteceu, mas a mais simples é que um dia alguém apenas sacudiu a corda aqui e ouviu o barulho que seu arco fez. "

Informação:

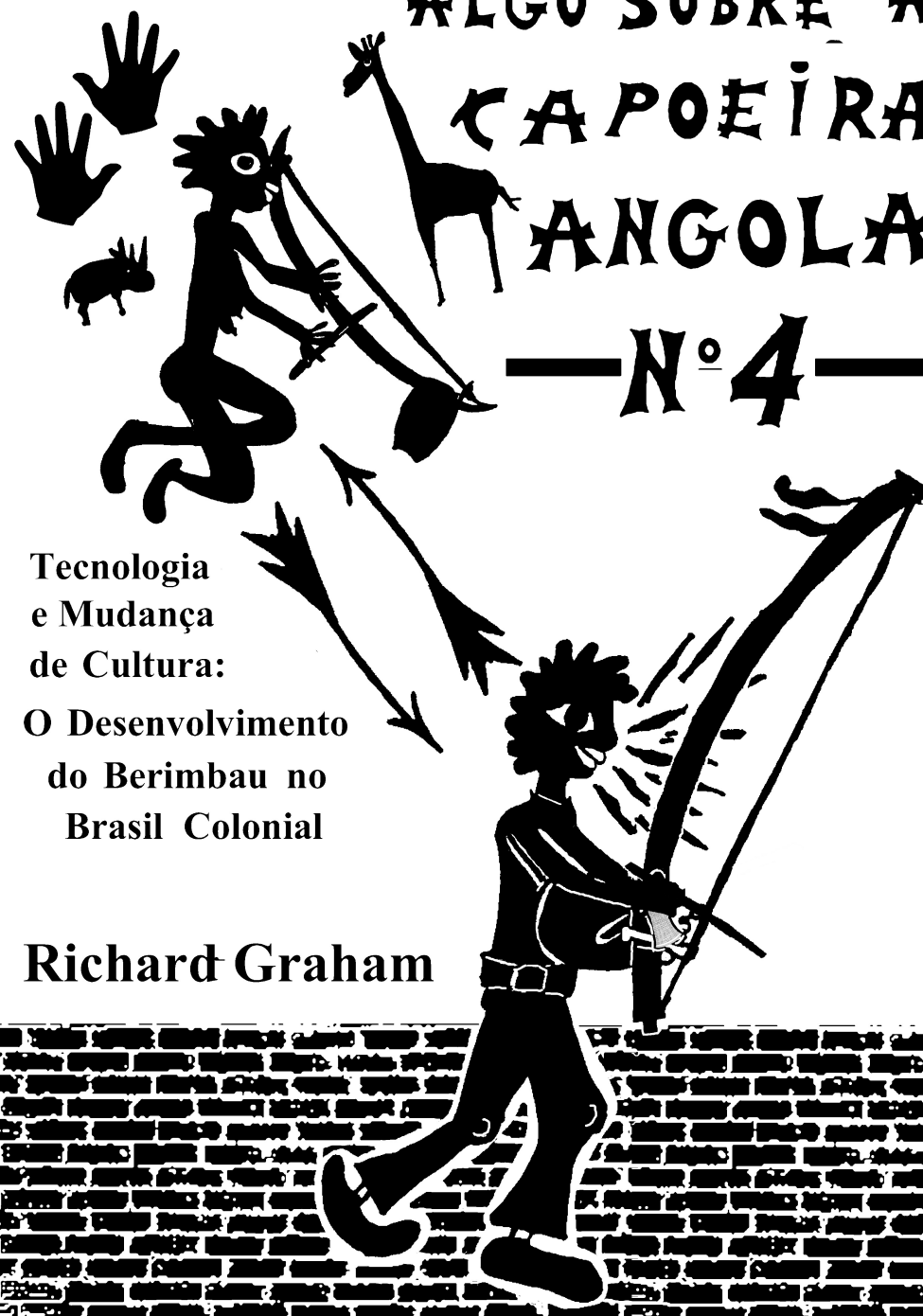
Traduzido a partir do Original, fornecido pelo autor, **Richard Graham**:

Technology and Culture Change: The Development of the "Berimbau" in Colonial Brazil

Publicado originalmente em *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 12, No. 1
verão de 1991, pp. 1-20
Publicação da University of Texas Press

Patrocine o trabalho de cópias deste Fanzine para poder continuar a ser distribuído.

****
Joares Marcelo dos Santos Patines - simplespatines@hotmail.com
COLETIVO DE CAPOEIRA ANGOLA GIRA GINGA
Participante do Coletivo de Capoeira Angola Gira Ginga
Treinos interrompidos até o final da pandemia.
Quilombo da Artes - Utopia e Luta
Av. Borges de Medeiros, 719 - Escadaria
Centro, Porto Alegre - RS
Versão 1 -- Porto Alegre, Brasil, Dezembro de 2021 --
****

Richard Graham

Tecnologia e Mudança de Cultura: O Desenvolvimento do Berimbau no Brasil Colonial

Tradução: Joares Marcelo dos Santos Patines
Revisão: Vicente Cretton Pereira

A tecnologia existe em um mar de correntes sociais que determinam sua forma e direção. Os avanços tecnológicos são as ostras nascidas das pressões sociais, produtos da mudança de cultura. De maneira cíclica, os ganhos tecnológicos podem então se tornar os agentes de ainda mais mudanças culturais. Aqui, a nova tecnologia cria novas necessidades sociais que são atendidas por meio de avanços tecnológicos ainda maiores.

A sobrevivência, o desenvolvimento e a ascensão social do arco musical afro-brasileiro conhecido como *berimbau de barriga* também podem ser entendidos nesses termos. No cadinho do Brasil colonial, expressões culturais divergentes da diáspora africana foram reinterpretadas para produzir instituições culturais nacionais brasileiras, como as *escolas de samba, os terreiros de candomblé* e as *academias de capoeira*. À medida que as diferenças sociais e étnicas começaram a diminuir no Brasil do século XIX, células culturais específicas da África Ocidental e Central começaram a se fundir por meio da interpenetração, resultando em uma cultura afro-brasileira mais homogênea. Nesse novo quadro social, música, dança, linguagem, religião e artes plásticas foram reinterpretadas em termos mais brasilianizados. Para as tradições africanas puras, uma espécie de darwinismo cultural entrou em vigor e apenas os mais aptos sobreviveram.

Nos novos contextos desta sociedade pan-africana, o *berimbau de barriga* foi gerado a partir de um estoque organológico que incluía vários arcos musicais Kongo/Angolanos. O *berimbau* deve verdadeiramente sua origem a vários desses protótipos africanos, alguns organologicamente, a outros talvez indiretamente, em virtude do reforço cultural. Nesse sentido, a história do *berimbau*, como a dos banjos, precisa ser entendida como um produto ricamente crioulizado do mundo negro que incluiu vários protótipos dos dois lados do Atlântico. No Brasil colonial, muitos arcos musicais da África Central e suas progênies crioulas foram deixados de lado para criar as condições sociológicas que eventualmente produziram o *berimbau* pan-africano. Nesse caso, a demanda, a experimentação e o compartilhamento de tecnologia produziram objetos da cultura popular que eram venerados como sendo quintessencialmente representativos das culturas que os criaram.

Pohl, J. E.
1951 Viagem no Interior do Brasil. 1837. São Paulo: Instituto Nacional de Livro.

Querino, Manuel
1916 A Bahia de Outrora. Bahia: Livraria Econômica.

Ramos, Artur
1935 O Folclore Negro do Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Rodrigues, Nina
1932 Os Africanos no Brasil. São Paulo: Companhia Editoria Nacional.

Schaffer, Kay
1982 O Berimbau-de-barriga e seus toques. Monografias Folcloricas. Rio de Janeiro: Fundaçao Nacional de Arte.

Sinzig, Frei Pedro
1947 Dicionario Musical. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora.

Soyaux, Hermano
1879 Aus West Afrika 1873-6. Leipzig: Brockhaus.

de Tollenare, L. F.
1817 Notas Dominicaes. Recife: Empreza do Jornal do Recife.

Walsh, Robert
1830 Notices of Brazil in 1828 & 1829. London: F. Westley & A. H. Davis.

Wetherall, James
1860 Brazil. Stray Notes from Bahia. Liverpool: Webb & Hunt.

Hambly, Wilford Dyson
1934 "The Ovimbundu of Angola." Field Museum of Natural History Anthropological Series 21(2).

Kerst, Joachim
1833 "Etwas uber Musik und Tanz in Brasilien." Allgemeine Musikalische Zeitung 2.

Koster, Henry
1966 Travels in Brazil. [1816]. Carbondale: South Illinois University Press.

Kubik, Gerhard
1975-76"Musical Bows in South-Western Angola, 1965." African Music 4.

1979 Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil. Lisboa: Estudos de Antropologia Cultural.

1987 "Das Khoisan-Erbe im Suden von Angola." In Erich Stockmann, ed. Musik Kulturen in Afrika. Berlin: Verlag Neue Musik

Liscano, Juan
1950 Folklorey Cultura. Caracas: Editorial Ávila Gráfica.

Mendonca, Renato
1948 A Influencia Africana no Português do Brasil. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.

Monteiro, Jose
1968 Angola and the River Congo. 1875. London: Cass.

Mukuna, Kazadi wa
1979 Contribuição Bantu na Musica Popular Brasileira. Sao Paulo: Global Editora.

Ortiz, Fernando
1952-55 Los Instrumentos de la Musica Afrocubana. Vol. 5. Havana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación.

Pinto, Tiago de Oliveira
1986 "Capoeira, Das Kampfspiel aus Bahia." In Pinto, ed. Welt Musik Brasilien. Berlin: Internationales Institut fur vergleichende Musikstudien und Dokumentatien Schott.

Dos muitos arcos musicais Kongo/Angolanos presentes no Brasil colonial, os dois contribuintes mais importantes para o desenvolvimento do *berimbau* foram o *hungu* de Luanda e o *mbulumbumba* do sudoeste de Angola (Kubik 1979: 34, 1987: 187; comunicação pessoal: 7 / 88; Pinto 1986: 151). Ambos os monocórdios angolanos são arcos amplificados com ressonador de cabaça acoplado e golpeados com uma vara fina. Outro importante instrumento Kongo/Angolano foi incorporado à técnica de tocar do *berimbau* por volta de meados do século XIX, o chocalho de cesta *caxixi*. Apesar de um debate em curso sobre a sua proveniência exata, sinto que podem ser encontradas na literatura evidências suficientes das origens do caxixi do Kongo/Angolano, e irei lidar com esta questão espinhosa mais tarde neste artigo.

Na seção seguinte, apresentarei um cronograma retirado da literatura traçando primeiro as descrições históricas de vários arcos musicais com ressonador de cabaça Kongo/Angolanos contemporâneos ao tráfico de escravos do século XIX, seguido pelo aparecimento cronológico desses instrumentos no Brasil.

Arcos Kongo/Angolanos

Monteiro, um aventureiro português em Angola, observou em 1875, "Um instrumento musical às vezes visto que é feito esticando uma corda fina em um arco dobrado, com cerca de 91,44cm de comprimento, passada por meia cabaça, cuja extremidade aberta repousa contra o estômago nu do executante. A corda é tocada com uma tira fina de cana ou haste de folha de palmeira segurada na mão direita, e um dedo da esquerda, que segura o instrumento, é colocado ocasionalmente na corda, e desta forma, com golpes suaves ocasionais da cabaça aberta contra o estômago, sons e modulações muito agradáveis são obtidos"(1968: 139,140). Como veremos mais adiante, essa referência inicial a um arco musical africano é totalmente consistente com as descrições do *berimbau* no Brasil colonial. Uma vara chamada *baqueta* ainda é empregada pelos tocadores de *berimbau* contemporâneos, e as modulações "wha-wha" implícitas por Monteiro são a base da técnica de execução brasileira.

Em seu *Aus West Afrika*, 1873-1876, Soyaux escreveu sobre o arco musical *NKungu*: "Entre as pontas de uma alavanca levemente flexionada, com cerca de 1,20 m de comprimento, é esticada uma corda torcida de fibra vegetal, e em direção à ponta mais grossa, a corda é esticada firmemente em direção ao arco. Um ressonador de cabaça é adicionado em uma extremidade. O tocador segura o *Nkungu* verticalmente com a mão esquerda, de modo que a cabaça repousa sobre o quadril esquerdo, e pressiona com o dedo indicador da mão esquerda mais forte ou mais suavemente sobre a corda, enquanto faz com que ela vibre com uma pequena vara mantida na mão direita" (1879, II:176, 177).

Além do posicionamento improvável do ressonador contra o quadril, Soyaux poderia facilmente estar descrevendo um arco musical brasileiro do mesmo período. O fio de fibra vegetal do *NKungu* talvez também seja notável, pois a tradição oral entre os tocadores brasileiros contemporâneos atesta seu uso em *berimbaus* no período colonial (Shaffer 1982: 22).

Uma ilustração reveladora de um arco musical Ba-Ngala aparece em Capello e Ivens, From Benguella to Yacca (1882: 326). Embora pareça ser um arco não acoplado, o ressonador sendo afixado apenas no próprio arco, em todos os outros aspectos ele espelha perfeitamente representações de arcos coloniais brasileiros. O mais impressionante é a técnica de execução, a mão direita percorre a corda com uma pequena vara enquanto a mão esquerda puxa a corda com o dedo indicador para dentro contra a unha do polegar. Esta técnica de fricção Kongo/Angolana foi a predominantemente usada para fazer parar a corda do *berimbau* colonial. Uma grande diferença entre este exemplo angolano e os instrumentos brasileiros posteriores é o tamanho. O arco de Capello e Ivens parece bem menor do que os retratados nas pinturas brasileiras do século XIX, menor ainda do que os berimbaus contemporâneos, que geralmente têm mais de 122cm de comprimento. Esse aumento de tamanho aumentou o volume do instrumento e pode ser calculado comparando-se um *berimbau* do século XIX existente no Museu da Humanidade com 106,68cm de comprimento, com arcos baianos no acervo do autor de 146,05cm e 134,62cm.

Ladislau Batalha menciona os arcos musicais angolanos em duas publicações distintas. Em seu *Angola* de 1889, o viajante português escreveu: "O humbo é o tipo dos instrumentos de corda. Consta geralmente da metade de uma cabaça, oca e bem seca. Furam-na no centro em dois pontos próximos; à parte fazem um arco como de flecha, com a competente corda. Amarram a extremidade do arco, com uma cordinha do mato, à cabaça, por via dos dois orifícios; então, encostando o instrumento à pele do peito, que serve neste caso de caixa sonora, fazem vibrar a corda do arco, por meio de uma palhinha."(1889:57).

Claro que Batalha exagerou nas contribuições ressonantes do peito nu do intérprete, o ressonador de cabaça efetivamente realiza isso. O método de atar um ressonador de cabaça ao arco com um pequeno laço de corda ainda é praticado no Brasil hoje. Esta engenhosa inovação tem um propósito quádruplo na acústica do *berimbau* e outros arcos musicais consolidados. Primeiro, o laço da corda serve como uma ponte que divide o arame em duas seções; em segundo lugar, o laço da corda forma um apoio para a mão do executante para segurar o instrumento. A parte mais longa do arame acima do ressonador de cabaça constitui a área de toque, a seção mais curta abaixo dela fornece ressonância simpática (Kubik 1979: 32). Em terceiro

Boulton, Laura
1972 Musical Instruments of World Cultures. New York: Intercultural Press.

Burton, Sir Richard
1969 Explorations of the Highlands of Brazil. Vol. II. New York: Greenwood Press.

Capello, H. C. de Brito, and Roberto Ivens
1882 From Banguella to Yacca. London: S. Low, Marston, Searle, & Rivington.

Carneiro, Edison
1974 Folguedos Tradicionais. Rio de Janeiro.

Carvalho, Henrique Augusto Dias de
1890 Etnografia e historia tradicional dos povos de Lunda. Lisboa: Imprensa Nacional.

Cascudo, Luis da Câmara
1954 Dicionário do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: MEC.

Chamberlain, Lt. Henry
1822 Views and Costumes of the City and Neighborhood of Rio de Janeiro, 1819-1820. London: M'Lean Publications.

Debret, Jean-Baptiste
1965 Voyage pittoresque et historique au Bresil [1834] Sao Paulo: Martins Press.

de Hen, Ferdinand J.
1960 Beitrag zur Kenntnis der Musikinstrumente aus Belgisch-Kongo und Ruanda-Urundi. Inaugural Dissertation, Koln.

Dos Santos, Francisco Marques
1941 "O Ambiente Artístico Fluminense A Chegada da Missão Francesa em 1816." Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional 5: 212-238.

Graham, Maria
1824 Journal of a Voyage to Brazil. London.

Graham, Richard
1985 "Glen Velez's Tambourines." Modern Percussionist 2: 48-50. Technology and Culture Change : 19

elemento do folclore brasileiro. Hoje o *berimbau* ocupa cargo social semelhante ao banjo nos Estados Unidos, ou seja, divorciado de sua origem africana definitiva, sendo abraçado por povos de grupos étnicos e socioeconômicos divergentes.

O fator mais saliente nas mudanças culturais que geraram o *berimbau* é a sua superioridade tecnológica e acústica em relação aos seus antecedentes Kongo/Angola. Com a mudança para cordas mais densas, a adoção do *dobrão* notador e do chocalho *caxixi* vieram novas técnicas de execução, resultando no arco musical mais sofisticado do mundo. Como resultado, o *berimbau-de-barriga* surgiu como um instrumento musical de classe mundial, gozando de aceitação popular não apenas no Brasil, mas na Ásia, Europa e Estados Unidos.

Tendo sobrevivido cerca de 25 anos como uma novidade percussiva na música popular, o *berimbau*, sem dúvida, continuará a surgir em uma variedade de contextos musicais. O instrumento já está bem classificado, aparecendo no Ganguzama do compositor Mario Tavares. Por sua versatilidade musical e mobilidade global, a percepção do *berimbau* como um instrumento tradicional no contexto social fixo do jogo de *capoeira* agora parece antiquada e, em certo sentido, a-histórica. A contínua mudança organológica produzida por novas demandas sociais também pode ser esperada, e os adventos do *berimbau elétrico* e do *berimbau de corda dupla* certamente são indicativos disso. Com essas constantes inovações tecnológicas, a história social do berimbau promete se estender por muito tempo.

Referências

Almeida, Bira
1983 Capoeira. A Brazilian Art Form. Berkeley: North Atlantic Books.

Araújo, Alceu
1964 Folclore Nacional. Vol. II. São Paulo: Companhia Editoria Nacional.

Balfour, Henry
1899 The Natural History of the Musical Bow. Oxford: The Clarendon Press.

Batalha, Ladislau
1889 Angola. Lisboa: Companhia Nacional Editure.

1890 Costumes Angolenses. Lisboa: Companhia Nacional Editure.

lugar, o laço da corda serve para prender o ressonador ao corpo do arco, e sua quarta função é realizada pela capacidade de afinar o instrumento deslizando o ressonador de cabaça para cima ou para baixo no arco, aumentando e diminuindo seu tom.

Escrevendo novamente sobre o *humbo* nos seu *Costumes Angolenses* de 1890, Batalha fala-nos de "Um pequeno negro que toca o seu Humbo, uma espécie de Violão de uma só corda para a qual o corpo nu do músico serve de câmara de ressonância"(1890:117).

Embora Batalha mais uma vez sobrestime a capacidade de ressonância do corpo do intérprete, deixa-nos, no entanto, outro bom relato de um antecedente angolano do *berimbau*. Também digno de nota é sua referência a um jogador sem camisa. Nas gravações que fiz tocando berimbau com um suéter pesado faltaram por completo a presença de uma apresentação sem camisa. As roupas tendem a absorver grande parte da saída de decibéis do *berimbau*. Os capoeiristas gostam de se apresentar sem camisa pelo mesmo motivo. O que deve ser entendido aqui é que os tocadores de arco com ressonância de cabaça manipulam ativamente o ressonador contra o estômago para modular o timbre do instrumento. A mudança de tom ocorre quando o espaço entre a abertura da cabaça e o estômago do músico é alterado, isolando harmônicos selecionados do espectro de frequências da corda. O estômago do executante opera de modo semelhante ao de uma surdina de trombone, sua menor capacidade de ressonância sendo apenas secundária em importância.

Na sua excelente *Ethnographia e Historia Tradicional dos Povos de Lunda*, Carvalho observa muitos instrumentos angolanos com detalhes vividos. Ao viajar ao longo da fronteira entre Angola e o Zaire, este antigo etnógrafo encontrou um arco musical chamado *rucumbo*, que também apareceu no Brasil colonial e no Peru. Sobre o arco, de Carvalho relatou: "Este instrumento é muito conhecido na nossa província de Angola. Toma-se uma vara de uma madeira especial flexível curva-se em arco, apertando-se as extremidades com um fio grosso que já fazem do seu algodão e que conservam bem tenso. Na parte inferior do arco fixa-se uma pequena cabaça com uma abertura de grandeza calculada para se obterem boas vibrações. Esta abertura fica voltada para fora quando se toca, e a corda ao alto. O arco fica entalado entre o corpo e braço esquerdo, indo a mão correspondente segurar nelle a certa altura. Com uma varinha na mão direita tangendo em diferentes alturas da corda tiram-se bons sons, que lembram os de uma viola, e cujo conjuncto é agradavel. Os Loandas chamam-lhe violâm. Tocam-no quando passeiam e tambem quando estão deitados nas cubatas. É muito commodo e portatil." (1890:370).

Por conta da presença do *rucumbo* no Novo Mundo ser documentada no Brasil por Rodrigues(1932:259) e

Ramos(1935:156), e no Peru por Romero (citado em Liscano 1950:111), é seguro dizer que, como fenômeno associado ao tráfico de escravos, esse instrumento pode ter contribuído para o desenvolvimento do *berimbau*. Ramos, em particular, dá o termo *rucumbo* como um nome alternativo para o *berimbau de barriga* (1935: 156).

A descrição de Carvalho revela outro elo importante entre o *rucumbo* e a técnica de toque do *berimbau*. Ao golpear a corda do arco em diferentes alturas, variações sutis tanto no tom quanto no timbre são obtidas, uma técnica habilmente demonstrada para mim pelo mestre de berimbau Nana Vasconcelos de Recife, Brasil (comunicação pessoal, Junho 1978).

A presença de uma variedade de arcos musicais africanos é atestada em toda a literatura do Brasil colonial. A maioria destes eram arcos com ressonância de cabaça das culturas musicais do Kongo/Angolanas. Estes formaram a fonte de desova organológica que acabou produzindo o *berimbau* brasileiro. Os arcos de boca da África Ocidental e Central também estiveram presentes no Brasil do século XIX. O *benta*, descrito por Kerst (1833: 20) veio para o Brasil com escravos Ashanti; o arco *berimbau de boca* executado pelo informante de Shaffer (1982: 18) usando uma faca para parar a corda, poderia ter vários antecedentes centro-africanos.

Arcos musicais e cítaras chamados *berimbau de bacia* (*berimbau* com ressonador de bacia) são às vezes tocados por crianças e músicos de rua no nordeste do Brasil. Esses instrumentos utilizam um controle deslizante, geralmente um cano ou garrafa para deslizar na corda. Como o *berimbau de barriga*, esses instrumentos foram exportados para o Brasil com o comércio de escravos Kongo/Angolanos (Kubik, notas de campo não publicadas, Outubro 1975; Shaffer 1982:19; Richard Graham, *The Diddley Bow in a Global Context, Experimental Musical Instruments,* no prelo). Embora alguns desses instrumentos se assemelhem ao *berimbau de barriga*, agora é óbvio que o termo português "*berimbau*" aumentou seu campo semântico para incluir uma variedade de instrumentos musicais.

A rápida assimilação dos arcos de boca africanos pelas tribos indígenas brasileiras também é provocativa. Apesar da fraca persistência de alguns estudiosos, a africanidade desses arcos musicais é bastante aparente. Em parte alguma isto é mais óbvio do que o caso de um arco bucal angolano em arco de fricção denominado *umgunga*, que reaparece no Brasil como um arco "índio" denominado *umcunga*. Em muitos casos, quando os arcos musicais africanos caíram em desuso no Novo Mundo, eles entraram nas culturas indígenas, onde seus nomes crioulos nos alertam sobre as origens bantu.

A forte presença desses arcos musicais africanos no Brasil colonial prova que havia uma demanda social por esses

musicais Kongo/Angolanos em um único *berimbau-de-barriga* de alta tecnologia acabaram por levar a um novo contexto social para seu toque, o jogo/luta da *capoeira*. Aqui, os ganhos tecnológicos de seu aumento de volume e alcance foram mesclados esteticamente com os tambores *atabaque* e *pandeiro* para produzir algumas das músicas mais bonitas do Brasil. Isso não quer dizer que não existam resistências organológicas e outros contextos musicais. Em Recife, por exemplo, os meninos ainda constroem seus berimbaus com bambu, um material facilmente disponível. A persistência do nome "*urucungo*" e da técnica de execução Kongo/Angolana associada é relatada por Araújo, que publicou a foto de um intérprete deste instrumento arcaico (1964, 11:23). O uso continuado do *berimbau* no *samba de roda* e o advento de virtuoses solo como Nana Vasconcellos e Onias Comeda indicam possibilidades musicais afastadas do contexto social da capoeira.

Nossa última referência ao *berimbau* na época colonial também é a menos significativa. Sir Richard Burton, um notável aventureiro do século XIX, nos deixa esta nota de rodapé confusa em seu *The Highlands of Brazil*: "O Pandeiro é uma espécie de instrumento cigano - arco e cabaça, derivados da África. Os homens selvagens, como era de se esperar, gostavam muito de sua música; daí o nome (Pandeiro) ter sido dado a muitos lugares do sertão." (1869:255). Este autor parece estar confundindo o nome português do pandeiro com o *berimbau*. Os dois instrumentos estão associados no contexto da *capoeira* e do *samba de roda*, embora não nesta época. Para uma breve descrição do *pandeiro*, veja meu artigo sobre Tambor de quadro (1985: 48).

Nesse estágio do desenvolvimento do *berimbau*, as fontes disponíveis do século XIX terminam abruptamente, sugerindo que o instrumento era familiar demais para a maioria dos observadores brasileiros e estrangeiros para merecer mais informações.

A trilha não parece retomar até os primeiros dias da etnologia afro-brasileira adotada por Querino, Ramos e Rodrigues.

Conclusão

Com a presença social dos arcos musicais Kongo/Angolanos no Brasil colonial tão firmemente estabelecida, a crioulização das culturas africanas pode ser medida metaforicamente usando o *berimbau* emergente como um barômetro. Ao estudar o compartilhamento de tecnologia que produziu o *berimbau* pan-africano, também se pode traçar a cooperação das forças sociais que resultou no nacionalismo brasileiro. Nesse aspecto, a africanidade do *berimbau* esmaeceu na consciência nacional à medida que era cada vez mais percebido como um

a mudança de tom fosse menos audível. Se esta foi, hipoteticamente, a fase de desenvolvimento do *berimbau* em 1860, então o avanço tecnológico representado pela inclusão do *caxixi* levou à adoção do notador de *dobrão* distintivo, a nova tecnologia preenchendo as necessidades sociais ao mesmo tempo em que criava novas.

Embora nossa primeira referência direta ao notador de dobrão não ocorra até que Querino o mencionou em 1916, Mestre Pastinha (Vicente Ferreira de Silva), o grande capoeirista, lembra-se dele desde sua juventude na virada do século (Querino 1916: 75). No entanto, a questão permanece: de onde veio isso?

Talvez o incansável Kubik tenha encontrado a resposta no arco musical *hungu* tocado pelos falantes do kimbundo de Luanda, que descreve como "O parente mais próximo do *berimbau de barriga* do Brasil" (comunicação pessoal, 5 de agosto de 1988). Kituxi, tocador de hungu, foi gravado por Emanuel Esteves no bairro do Marçal, em Luanda, a 10 de Janeiro de 1981. Como os artistas contemporâneos de berimbau, Kituxi segurou o *hungu* verticalmente, mas o mais notável foi o uso na ponta do dedo de gargalo de garrafa colocada em seu polegar esquerdo para parar a corda. Em seu *Das Khoisan-Erbe im Süden Angola*, Kubik chama a atenção para a possível introdução dessa técnica nas tradições do arco brasileiro (1987: 188). Isso parece bastante plausível quando se considera que Luanda foi um importante porto de escravos, contribuindo com milhares de cativos angolanos para o Brasil colonial. No entanto, até que ponto no tempo podemos projetar a estabilidade dessa faceta da técnica de execução do *hungu*? Certamente, alguns arcos musicais com ressonador de cabaça da África Oriental utilizam dedeiras na apresentação, mas como nenhuma das referências históricas a este aspecto da técnica de tocar o *hungu* surgiu até agora, devemos mais uma vez proceder aqui com cautela. Recorde-se ainda que tanto o *berimbau-de-boca* como o *berimbau-de-bacia* empregam notadores na sua técnica de toque, tal como os seus antecessores Kongo/Angolanos faziam. Nesse sentido, um empréstimo intracultural afro-brasileiro também pode ser uma possibilidade.

Se o *hungu* estava entre a fonte de desova organológica do Brasil colonial, por que o notador não foi adotado antes? A resposta pode ser que a necessidade de tal compartilhamento de tecnologia não surgiu até que o ímpeto combinado de cordas mais pesadas e a adição do *caxixi* produziram uma necessidade social para isso. Certamente, o contexto mais ruidoso do jogo de luta livre da *capoeira* teria necessitado tal mudança, mas, sem maiores evidências, talvez nunca possamos saber exatamente quando o notador foi integrado à técnica do *berimbau*.

As mudanças culturais que unificaram os díspares arcos

instrumentos, bem como um contexto cultural para avanços tecnológicos inovadores e práticas de performance criativas. De todos os cordofones africanos presentes no Brasil do século XIX, apenas o *berimbau* continua tendo grande popularidade. Nesta seção, espero explicar a resiliência do *berimbau* por meio de um exame completo de sua história social.

Um dos fatores mais importantes no desenvolvimento do *berimbau* foi o rebatismo luso-brasileiro de arcos musicais Kongo/Angolanos divergentes sob um único termo português. O novo nome do instrumento "*berimbau de barriga*", impôs uma perspectiva cultural portuguesa para designar um fenômeno africano. Esta denominação foi destinada a substituir todos os termos Kongo/Angolanos para esses instrumentos, incluindo o outrora onipresente "*urucungu*" e suas variantes. O ímpeto para essa reinterpretação foi o reconhecimento pelos luso-brasileiros das semelhanças acústicas entre o *berimbau de boca* e o arco musical, ambos instrumentos criando melodias através do reforço de harmônicos selecionados da afinação corporal (Kubik 1979: 33).

O novo termo genérico "*berimbau*" ajudou a relaxar a resistência interétnica afro-brasileira ao compartilhamento de tecnologia que acabou produzindo um único arco musical pan-africano. Durante esse processo cultural de brasilianização, os arcos musicais individuais começaram a perder suas identidades étnicas africanas específicas, resultando em uma homogeneidade organológica. Embora essa metamorfose garantisse ao *berimbau* emergente um status social mais elevado como um instrumento nacional brasileiro, os dias de diversidade dos arcos musicais chegaram ao fim como resultado. No final do século XIX, o berimbau havia abandonado sua associação inicial como instrumento de mendigo, ressurgindo no contexto socialmente poderoso do jogo de luta da *capoeira*. Na seção seguinte, rastrearei esses eventos usando evidências retiradas da literatura, bem como fontes iconográficas.

Arcos Brasileiros

A pintura de Joaquim Guillobel de 1814, *Vendedores Ambulantes*, é uma excelente representação de um vendedor escravo tentando atrair clientes com o som de seu arco musical *urucungu* (Dos Santos 1941: 219, 231). A venda musical era uma prática comum no Brasil colonial. Proprietários de escravos mandavam seus escravos para as ruas para vender comida, lenha e tecidos. Livres para expressar seus dons criativos em um contexto social aceitável, os subjugados africanos tocavam seus arcos musicais e lamelofones para atrair os clientes.

O músico retratado na pintura de Guillobel segura seu *urucungu* obliquamente na mão esquerda, usando o dedo indicador

esquerdo para parar a corda contra a unha do polegar. Entre o polegar e os dedos de sua mão direita, ele agarra a varinha de percussão *baqueta* de forma que ela suba em um ângulo. Usando esse método, o músico escravo balança a *baqueta* contra a corda do *urucungu* no mesmo movimento que se usa para um leque de mão. Pela aparência e técnica de execução deste arco musical, parece um parente próximo do arco musical *mbulumbumba* que Kubik gravou em Angola em 1965 (1975-6: 100). Infelizmente, uma identificação positiva deste arco musical como uma exportação angolana é complicada pela semelhança etimológica do nome *urucungu* com uma série de nomes de arcos Kongo gravados por de Hen no Zaire (1960: 136, 137). Outra consideração é a possível projeção de um nome de arco Kongo em uma variedade de arcos angolanos presentes no Brasil colonial. Considerando a aceitação posterior do termo geral português "*berimbau*" para monocórdios africanos, parece plausível.

Em suas Viagens no Brasil, Henry Koster nos diz o seguinte: "Os escravos também pediam permissão para dançar; seus instrumentos musicais são extremamente rudes. Um deles é uma espécie de tambor, formado por uma pele de ovelha esticada sobre um pedaço do tronco oco de uma árvore; e outro é um grande arco com uma corda, tendo a metade de uma casca de coco ou uma pequena cabaça amarrada sobre ela. Este é colocado contra o abdômen e a corda é tocada com o dedo ou com um pedaço de madeira. Quando dois feriados se sucediam ininterruptamente, os escravos continuavam seu barulho até o amanhecer "(1966: 122).

Infelizmente, Koster é inespecífico se a bateria e o arco musical são tocados em conjunto. Se assim for, tal conjunto seria anterior à orquestração das *rodas de capoeira* contemporâneas em cerca de setenta anos, sendo o *berimbau* introduzido neste contexto apenas após a abolição. Na África, o arco musical é geralmente um instrumento solo tocado para o próprio divertimento do intérprete, sendo o jogo de luta da *capoeira* uma de suas raras aparições como instrumento de conjunto em ambos os lados do Atlântico.

Outra ambiguidade é a referência de Koster à técnica de execução do instrumento. Ele quis dizer que a corda do arco foi golpeada com uma vara e depois friccionada com um dedo? Ou ele estava realmente escrevendo sobre dois arcos musicais distintos que ele pensava serem muito semelhantes para fazer uma distinção? Ortiz retrata um arco musical percutido com os dedos, de provável extração angolana, denominado *burumbumba*, em seu levantamento dos instrumentos musicais afro-cubanos (1952-55, 5:21). Outro arco musical com ressonância de cabaça tocado com essa técnica incomum foi notado por Balfour, que citou a descrição de Featherman de um instrumento BaLunda, "a corda sendo golpeada com uma vara ou estalada com

direção a uma origem Kongo/Angola do *caxixi*. Em *A Influencia Africana no Portugues do Brasil*, Mendonça afirma que o termo "*caxixi*" tem etimologia quimbundo (1948: 216). Cascudo observa um termo bantu "*mucaxixi*", como uma alternativa para *caxixi* (1954: 168). Carneiro também nos dá esse termo, afirmando "que a cesta que hoje chamamos de *caxixi*, e antigamente era (chamada) de *Mucaxixi*" (1974: 148). Como a forma plural em Luba para *dikasa* é *makasa*, não posso deixar de notar a semelhança fonética com o termo, *mucaxixi*. Com todas as complicações decorrentes da crioulização brasileira, a possível projeção interétnica de nomes de chocalho africanos é mais uma vez motivo para uma abordagem cautelosa. Ainda assim, a trilha parece mais quente aqui.

Kubik discorda e chama a nossa atenção para chocalhos semelhantes que ele registrou entre o povo Kutin na fronteira da Nigéria com Camarões (1979: 35, 36). Embora sua semelhança organológica com os *caxixis* contemporâneos seja certamente notável, eles são, no entanto, maiores. Além disso, já é evidente que, assim como o próprio *berimbau*, o *caxixi* também passou por uma metamorfose, o espécime Wetherall se inclinou mais para a teoria Centro-Africana. Além disso, não vejo razão para que os brasileiros Kongo/Angolanos adotem um chocalho da África Ocidental para atender a uma necessidade social que os instrumentos de sua própria cultura atenderiam.

Indiscutível é a inclusão do *caxixi* como parte integrante do berimbau desde 1860, outro grande avanço tecnológico na singular história desse instrumento. A partir dessa época, o berimbau passou a ser um cordo/idiofone composto, com o caxixi aumentando seu volume, permitindo que fosse tocado em conjuntos com tambores. Ao utilizar a empunhadura de *baqueta* inicialmente retratada nas pinturas de Debret, os tocadores habilidosos podem alternar golpes que fazem soar a corda do *berimbau* e o *caxixi* juntos, a corda sozinha ou o *caxixi* sozinho. A adição do *caxixi* obviamente abriu possibilidades musicais ainda maiores na execução do berimbau. Sobre a importância do caxixi na técnica contemporânea do berimbau, o mestre Nana Vasconcelos insiste que "torna o som da corda mais claro" (comunicação pessoal, 1980).

Voltando à descrição de Wetherell, é notável que ele nos deixe sem uma referência às técnicas musicais empregadas pelos tocadores de arcos baianos. Como o *berimbau* que doou ao Museu da Humanidade ainda existe e não inclui nenhum tipo de notador, presumo que a técnica de pinçamento do Kongo/Angola ainda estava em voga em 1860. Posteriormente, experimentos que fiz usando o *caxixi* enquanto interrompia o cordão com a técnica de pinçamento Kongo/angola foi satisfatória, embora a

o aumento do volume do *berimbau* nessa fase de desenvolvimento o tornasse um candidato viável para acompanhar o jogo de *capoeira*, necessidade social que reforçava as recentes mudanças organológicas do instrumento.

Ao eliminar a *capoeira* como catalisador dessa metamorfose, devemos agora perguntar que forças sociais estimularam essas mudanças. Tendo em mente o desenvolvimento contínuo do *berimbau* durante os primeiros cinquenta anos do século XIX, e a reorganização radical de expressões culturais étnicas africanas específicas em um todo afro-brasileiro homogêneo, uma variedade de possibilidades se apresenta.

Facilmente divorciado do contexto da *capoeira* ao qual os cientistas sociais aderem com rigor, o desenvolvimento histórico do *berimbau* precisa ser visto sob uma nova luz. Talvez a disponibilidade de cordofones europeus tenha estimulado o desenvolvimento do *berimbau* como uma reação afrocêntrica à forças cada vez mais aculturativas, garantindo sucessivas gerações de tocadores de arcos afro-brasileiros. No final do período colonial, a tradição oral ligou o *berimbau* ao jogo de *capoeira*, onde foi introduzido para disfarçar os aspectos marciais como uma dança inofensiva para as autoridades, que se opunham vigorosamente a ela (Almeida 1983: 71, 72). Desde então, o *berimbau* foi percebido como um paradigma romântico bastante alheio à sua realidade.

Como mencionei antes, as origens exatas do *caxixi* causaram um pequeno debate, com Kubik defendendo uma gênese da África Ocidental (1979: 35) e Wa Mukuna uma gênese da África Central (1979: 134). Depois de pesar cuidadosamente os fatos, prefiro a teoria de wa Mukuna por vários motivos. Quando James Wetherall voltou para a Inglaterra, doou um berimbau colonial que coletou na Bahia para o Museu Britânico. Este notável instrumento inclui um *caxixi* idêntico ao chocalho Luba *dikasa*, que Wa Mukuna sugere como protótipo. Ligeiramente mais curto e mais bulboso do que o *caxixi* contemporâneo, o espécime de Wetherall também apresenta um cabo alongado, traços organológicos de muitos chocalhos de cesta Kongo/Angola.

Em áreas do Brasil com uma população Kongo/Angola significativa, são encontrados chocalhos de cesta semelhantes chamados *angoia*. Como o *caxixi* de Wetherall, esses instrumentos se assemelham fortemente ao *dikasa* Luba, sendo ligeiramente menos bulbosos. Outro possível precursor do *caxixi* é o chocalho umbundo *osangu*, que Boulton relata no seu trabalho de campo angolano (1972: 25). Embora esse chocalho não tenha o cabo entrançado encontrado na maioria dos *caxixis*, ele é semelhante em todos os outros aspectos de sua construção.

A evidência lingüística também muda minha opinião em

os dedos"(1899: 21). Os experimentos que fiz com essa técnica nos berimbaus de minha coleção não produziram volume suficiente para serem tocados de forma eficaz com um tambor de mão. Mais bem-sucedidos foram meus experimentos acústicos com ressonadores de casca de coco. Como eles produziram uma amplificação satisfatória, a referência de Koster a esse aspecto parece adequada.

Em 1817, L. F. Tollenare registrou em suas *Notas Dominicaes*: "uma corda de tripa distendida sobre um arco e collocada sobre um cavallete formado por uma cabaça; tiram o som por meio de um arco e produzem tons affinados e harmoniosos; não observei si a sua musica servia para fazer dansar, e o mesmo digo do *berimbau*."(apud Shaffer 1982: 12). Esta é a nossa primeira referência ao arco da cabaça brasileira como um "*berimbau*".

Em seu *Journal of a Voyage to Brazil*, de 1824, Maria Graham observou vários cordofones africanos. Aqui, ela se refere erroneamente a eles coletivamente como "Gourmis", a forma plural para um alaúde Hausa que ela também descobriu no Brasil colonial. Do arco musical, essa expatriada britânica escreveu: "Um deles é simplesmente composto de uma vara torta, uma pequena cabaça oca e um único fio de arame de latão. A boca da cabaça deve ser colocada sobre a pele nua do lado; para que as costelas do tocador formem a caixa de ressonância, e a corda seja golpeada com uma vara curta"(1824: 199). Mais adiante, Graham comparou este arco musical com um exibido no *Gabinette Armonica*, de Donnanis, 1722. Há pouco de notável em seu relato, exceto a referência a um fio de latão, nossa primeira indicação de seu uso em um berimbau. Provavelmente nessa época, os escravos tinham acesso a uma variedade de matérias-primas, bem como tempo livre suficiente para construir seus instrumentos musicais, então não é muito surpreendente que cordas de fibra vegetal e tripa acusticamente inferiores tenham se tornado arcaicas. O fio de latão no exemplo de Graham, naturalmente, produziria um tom mais alto e mais sustentado do que uma corda natural.

O pintor francês Jean-Baptiste Debret nos deixa duas representações importantes e uma excelente descrição do arco musical *oricongo* em sua *Voyage pittoresque et historique au Bresil* (1965: 39,129). Enquanto residia no Brasil entre 1816 e 1831, este artista observador registrou o seguinte: "Este instrumento é composto por uma meia cabaça aderente a um arco formado por uma haste curvada por um fio de latão esticado, sobre o qual se bate levemente. Podemos, ao mesmo tempo, estudar o instinto musical do músico, que pressiona com uma mão a cabaça na barriga descoberta, para obter ao mesmo tempo, por vibração, um som mais sério e mais harmonioso: este efeito, em sua maior perfeição, só pode ser comparado ao

som de uma corda de tímpano (um dos primeiros termos franceses para o saltério martelado), porque o obtém batendo de leve na corda com uma pequena vara mantida entre o indicador e o médio da mão direita. (Ver a prancha dos instrumentos.) O desenho (*Le vieil orphee Africain Oricongo*) representa a desgraça de um velho escravo negro reduzido a mendigar. ... Seu pequeno condutor carrega uma cana-de-açúcar, esmola destinada à alimentação comum."

O exame desta pintura revela que, embora o instrumento seja um arco segurado como o berimbau contemporâneo, o velho músico escravo não utiliza o cavalete como apoio para as mãos, técnica angolana ainda hoje praticada no Brasil. Em vez disso, ele agarra a haste do arco em si, alguns centímetros acima do cavalete com o polegar da mão esquerda. Uma variação da técnica de beliscar Kongo/Angola é usada para parar a corda. Nesse caso, o dedo indicador apenas se curva sobre a corda para silenciá-la, o polegar do escravo sendo empregado exclusivamente para segurar o *oricongo*. Como no exemplo de Debret é amarrado bem próximo à haste do arco, essa técnica pouco ortodoxa é possível. Experimentando essa técnica em um berimbau especialmente restrito em minha coleção, achei um método adequado de alteração de tom, embora não soe tão distinto ou tão fácil quanto empregar meu polegar ou usar um dobrão (uma moeda).

Ainda outro avanço tecnológico aparente na pintura de Debret é a empunhadura da *baqueta*, que é idêntica à dos tocadores contemporâneos. É vista aqui pela primeira vez, a *baqueta* segurada como um lápis entre os dedos médio e indicador, apoiada no polegar. Essa nova pegada permite ao tocador a liberdade de manipular a baqueta para produzir mudanças sutis de timbre e dinâmica à medida que ela ricocheteia na corda do *berimbau*. Posteriormente, quando o chocalho de cesta *caxixi* foi integrado à técnica de execução do *berimbau*, essa pegada de *baqueta* proporcionou possibilidades musicais ainda maiores, permitindo ao executor alternar golpes que soam o guizo com os que não o fazem.

Noutros aspectos, o arco musical *oricongo* de Debret apresenta características organológicas que o ligam a instrumentos do Kongo/Angolanos, como o arco *ba-ngala* representado por Capello e Ivens (1882: 326). O comprimento curto do *oricongo*, extremidades pontiagudas da verga e método de amarração com cordas são uma reminiscência desses arcos, e é evidente que a pintura de Debret captura o desenvolvimento do *berimbau* em um estágio crucial.

Uma segunda pintura de Debret, *L'aveugle Chanteur*(Cantor Cego), apenas reproduz o velho *oricongo* e seu jovem amigo com o acréscimo de um tocador de lamelofone. Este lamelofone é muito parecido com o *uba-aka* interpretado pelo povo Igbo do

berimbau mais pesadas de hoje.

O uso de cordas mais pesadas e seu novo modo de fixação representam dois avanços mais importantes no desenvolvimento tecnológico do *berimbau*. A comparação do *berimbau* de Pohl com a fotografia de um tocador de *hungu* angolano publicada por Kubik sugere uma possível conexão com essas inovações organológicas (Kubik 1987: 179, 180). Na década de 1840, é evidente que o *berimbau* havia se beneficiado muito com o compartilhamento de tecnologia pan-africana, ostentando traços de diversos arcos musicais exportados para o Brasil com o tráfico de escravos. Visto sob esse prisma, o *hungu*, assim como o *mbulumbumba*, é um provável antecedente do *berimbau* contemporâneo.

Dois acréscimos importantes que foram integrados à técnica de tocar do *berimbau* em meados do século XIX aumentaram seu volume, coloriram seu timbre e abriram novos horizontes nas práticas performáticas. Esses elementos eram o chocalho de cesta *caxixi* e a moeda ou *dobrão*. Ambos são assuntos polêmicos na literatura que documenta o desenvolvimento do *berimbau*, pois sua exata procedência e data de introdução são motivos de debate constante. Novas evidências devem esclarecer os detalhes dessas adições anômalas.

O chocalho de cesta de *caxixi* aparece pela primeira vez no *Stray Notes from Bahia* de 1860, de James Wetherell. Aqui, o autor britânico observou, "Acho que não citei nenhum instrumento musical dos negros. É um longo bastão feito em arco por um arame fino, meia cabaça para servir de caixa de ressonância e presa a esse arco por uma alça que, empurrada para cima ou para baixo, afrouxa ou estica o arame. O arco é segurado com a mão esquerda, a parte aberta da cabaça pressionada contra o corpo. Entre o indicador e o polegar da mão direita, segura-se um pequeno bastão com o qual o arame é golpeado, produzindo um tilintar; nos outros dedos está pendurada uma espécie de chocalho feito de cestaria, encerrado no qual estão algumas pequenas pedras que são feitas chocalhar quando a mão se move para bater na corda. Um som muito monótono é produzido, mas, como sempre, parece ser muito apreciado pelos negros." (1860:106, 107).

Esse importante documento data a inclusão do chocalho de cesta na técnica de toque do berimbau cerca de trinta anos antes de sua introdução no jogo de luta livre. A esse respeito, quando Kubik se perguntou em 1979 se o *caxixi* foi adotado para aumentar a capacidade de carga do *berimbau* após sua introdução no contexto da capoeira, Wetherell deu uma resposta (Kubik 1979: 35). Nesse caso, pareceria que o ovo procedeu à galinha, sendo o desenvolvimento tecnológico do berimbau independente do contexto social da *capoeira*. Talvez

distintos com a técnica de pinçamento Kongo/Angolana, e apenas segurando o berimbau na vertical. Como a mobilidade da mão esquerda é limitada por seu duplo uso para apoiar o instrumento, o exemplo de Walsh, como o de Chamberlain, é problemático neste caso particular. Assumindo a empunhadura empregada pelo tocador de oricongo de Debret, maior mobilidade é alcançada, e deslizando a mão esquerda para cima e para baixo na haste do arco, uma extensão aumentada é conseguida. Walsh, entretanto, não dá indicações sobre essa técnica, e Chamberlain descreve claramente a utilização do cavalete do madimba lungungo como a empunhadura. A incapacidade do autor de reconstruir essa técnica do século XIX não exclui sua possível implementação, e espera-se que pesquisas futuras forneçam uma resposta definitiva.

Em 1837, encontramos um informante muito menos simpático em Johann Emanuel Pohl que, no entanto, nos deixa uma valiosa descrição e pintura de um arco musical em seu *Reise im Innern von Brasilien*. Ele escreve: "Os negros gostam muito de música. Consta da gritaria monótona de um entoador, como estribilho e seguido por todo o coro de maneira igualmente monótona, ou, quando instrumental, do sonido de uma corda retesada num pequeno arco, num simples instrumento que descansa sobre uma cabaça esvaziada que dá, no máximo, três tons" (apud Shaffer 1982:11).

Apesar de sua avaliação negativa do alcance do arco musical, Pohl o incluiu em sua pintura de 1832, Rio de Janeiro, talvez para reconhecer sua importância na cultura afro-brasileira. No canto esquerdo desta pintura está um grupo de negociantes afro-brasileiros, um dos quais segura um berimbau. Embora essa pintura não seja tão detalhada quanto as outras que estudei, e o músico seja retratado apenas carregando o berimbau, alguns detalhes importantes são perceptíveis. A ponta da haste do arco não é pontiaguda, sendo igualmente grossa na seção intermediária, passando a corda diretamente sobre a ponta chata do *berimbau*. O fio excedente é então enrolado em volta da estaca e presa com um pequeno pedaço de corda. Este método de amarração do fio continua a ser empregado no berimbau e é acusticamente superior ao método Kongo/Angolano de amarrar o fio à verga a alguns centímetros da ponta. No modelo de Pohl, com a corda atingindo o ápice em dois pontos de contato rígidos, ela fica mais livre para vibrar ao ser atingida, transmitindo um sinal forte ao ressonador de cabaça. Todos os modelos brasileiros anteriores representados foram amarrados diretamente à verga, sugerindo fios de materiais mais leves. Cordas naturais facilitaram confortavelmente a técnica de pinçamento Kongo/Angolana, uma proposta problemática nas cordas de

sudoeste da Nigéria. É discutível se a pintura de Debret é ou não uma representação factual das práticas musicais pan-africanas no Brasil colonial. Se for preciso, então o arco musical brasileiro surge em um contexto de conjunto bem antes de seu início na orquestração do jogo de luta livre da *capoeira*. Os efeitos sincréticos da interpenetração das culturas africanas também podem ser medidos musicalmente, e esta ilustração provocativa certamente aponta para uma reinterpretação de práticas musicais étnicas específicas em um todo afro-brasileiro homogêneo.

Em ambas as pinturas de Debret, a posição vertical de execução do oricongo também merece destaque, pois este não é apenas o método empregado pelos intérpretes contemporâneos de *berimbau*, mas também pelos intérpretes angolanos do arco musical *Hungu*. Como muitos dos arcos musicais Kongo/Angolanos do início do Brasil eram tocados obliquamente com a baqueta tocando a corda em ângulo, as pinturas de Debret sugerem uma reestruturação da abordagem cinética dos instrumentos no Brasil do século XIX. Essas atitudes emergentes podem ser atribuídas aos efeitos aculturativos dos *Hungu* no Brasil. Independentemente disso, essa fusão tecnológica abriu novos caminhos nas execuções do *berimbau* que garantiram seu status como um instrumento musical de classe mundial.

O tenente expatriado britânico Chamberlain também nos deixa uma excelente descrição e representação de um arco musical com ressonador de cabaça acoplado, chamado *madimba lungungo*. Em Seu *Views and Costumes of the City and Neighborhood of Rio de Janeiro, Brazil, 1819-1820*, Chamberlain publicou a seguinte descrição de sua pintura, A Market Stall(Uma tenda de mercado): "O negro com uma cesta carregada na cabeça, embora atento ao que está acontecendo, não para de tocar sua *Madimba Lungungo* favorita, um instrumento musical africano em forma de arco, com um arame em vez de uma corda. No final onde o arco é segurado, é fixada uma cabaça vazia ou tigela de madeira, que, sendo colocada contra o estômago nu, permite ao tocador sentir e ouvir a música que está fazendo. A maneira de tocar é muito simples. O arame sendo esticado, é batido suavemente, produzindo uma nota que é modulada pelos dedos da outra mão beliscando o fio em vários lugares de acordo com a imaginação; sua extensão é muito pequena e as extravagâncias tocadas são poucas; são geralmente acompanhadas pelo intérprete com a voz e consistem em cantigas de seu país natal cantadas em sua língua materna "(apud Kubik 1979: 65).

Essa cena é típica do Rio de janeiro naquela época. Os escravos muitas vezes agiam como vendedores para seus senhores. Dentro dessa sociedade interdependente, uma estrutura aceitável para as práticas musicais africanas foi encontrada na venda ambulante dos escravos. Os mestres sem

dúvida perceberam que os instrumentos musicais exóticos dos africanos chamavam a atenção nas ruas cosmopolitas do Rio e incentivaram seu uso. Nesse contexto, as vendas aumentaram e os escravos tiveram uma pronta saída para se expressar, tão vital para a saúde mental.

O *madimba lungungo* retratada na pintura de Chamberlain guarda forte semelhança com o *urucungu* da pintura de Guillobel de 1814, bem como com os arcos musicais angolanos *mbulumbumba* gravados por Hambly (1934: 225, pl. XXII), Boulton (1972: 10) e Kubik (1975-76: 98). Sabiamente, Kubik também nos alerta para alguns possíveis precursores do Kongo, citando a lista de De Hen de nomes de arcos morfologicamente semelhantes, como o *mbala lungungu*. Em uma conversa telefônica (março de 1990), Robert Farris Thompson, da Universidade de Yale, expressou preocupações semelhantes. Apesar das melhores intenções dos estudiosos, tanto a crioulização quanto a projeção interétnica de nomes de arcos africanos, infelizmente turvou suficientemente essas distinções a um ponto em que a identificação positiva de arcos coloniais brasileiros é, na melhor das hipóteses, cautelosa.

Uma peculiaridade exibida em A Market Stall de Chamberlain é a posição do *madimba lungungo*. A haste do arco está quase virada de lado no laço que a prende ao ressonador. Observei um "colapso" semelhante em berimbaus mal amarrados durante uma brincadeira vigorosa e me pergunto se esse artista, que carrega uma cesta carregada na cabeça, não está passando por essa dificuldade. Para verificar a validade dessa teoria, experimentei essa posição incomum de tocar em berimbaus para eliminar a possibilidade de que fosse uma abordagem legítima do século XIX para o arco musical. O que descobri foi que, embora seja possível tocar o instrumento nesta posição incomoda, pouca articulação foi obtida. Segurar a baqueta na empunhadura Kongo/Angolano representado por Chamberlain era uma técnica ineficaz para soar a corda posicionada para baixo, e a mudança de tom produzida pela técnica de pinçamento era indistinta. Concluo que a descrição de Chamberlain é imprecisa neste caso, ou mais provavelmente, que ele capturou um artista sobrecarregado no meio de uma gafe.

A referência de Chamberlain ao intérprete apertando a corda "em vários lugares" também é provocativa. Essa técnica serviria para aumentar a extensão do *madimba lungungo* além do *berimbau* contemporâneo que utiliza uma moeda ou uma pedra para empurrar o arame em uma posição mais ou menos fixa. Talvez o músico de Chamberlain estivesse soando a série harmônica com essa técnica. Aprendi uma técnica semelhante com Nana Vasconcelos, embora ele use a mão direita, com a esquerda apenas apoiando o berimbau. Embora Vasconcelos sustente que

esta não é uma técnica tradicional (comunicação pessoal, junho de 1980), a possibilidade de outros jogadores no passado a terem descoberto não deve ser descartada, especialmente à luz do relato de Chamberlain.

Ainda mais evidências da ascensão tecnológica do arco colonial podem ser deduzidas pela observação enfática de Chamberlain de "um fio em vez de uma corda", confirmando novamente a mudança para materiais artificiais superiores. Ele também nos deixa com nossa primeira notícia de um cantor e tocador de arco musical brasileiro. Quanto às "cantigas cantadas em sua língua nativa", parece lamentável, de fato, que esse militar observador não tenha incluído uma amostra, pois evidências linguísticas sólidas certamente nos permitiriam localizar a origem africana do músico.

Robert Walsh nos dá outra excelente referência ao arco musical brasileiro em seu *Notices of Brazil* de 1830. Viajando a cavalo pelo interior do Brasil, Walsh e seu grupo chegaram a uma venda, onde "estava no salão um pobre menino menestrel negro, que tocava um instrumento muito simples. Consistia em uma única corda esticada em um bambu, dobrada em uma curva ou arco. Metade de uma casca de cacau, com um laço em seu ápice, foi colocada em seu peito no lado côncavo; o arco foi colocado neste laço, enquanto o menestrel o golpeou com uma cana, movendo os dedos para cima e para baixo no fio ao mesmo tempo. Isso produzia três ou quatro notas doces e era um acompanhamento para dançar ou cantar. Ele ficou na varanda e nos entreteve como um Harpista galês, enquanto estávamos no café da manhã, e foi tão modesto quando elogiamos sua música que ele realmente corou pelas bochechas escuras. Foi a primeira vez que um branco, lhe prestou tal elogio "(1830: 175, 176).

Mais uma vez, muitos dos traços organológicos associados ao arco musical angolano *mbulumbumba* são discerníveis no relato de Walsh sobre um monocórdio brasileiro. Tanto o bambu como o caule de ráfia são empregados na fabricação de arcos Kongo/Angolanos, e a disponibilidade dessas matérias-primas no Brasil garantiu, por certo tempo, a reprodução fiel desses instrumentos em desenhos tradicionais. O uso de cordas artificiais cada vez mais pesadas exigiu outra inovação, a introdução de madeiras densas como a *biriba* para substituir a ráfia mais leve. Como madeiras mais leves tendem a rachar quando submetidas à tensão de cordas mais pesadas, como cordas de piano ou derivadas de pneus de automóveis, presumo que o músico de Walsh empregou uma corda mais leve do que as atualmente em voga. O ressonador de coco certamente é eficiente, como mencionei após o exemplo de Koster, mas ainda assim é incômoda a técnica de toque usada no arco de Walsh. Depois de bastante prática, só consegui obter dois tons